This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

P R
2978
G47
1902
MAIN

UC-NRLF
$B 98 705

YE 01398

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class 932 K
G562

Shakespeare

in der englischen Litteratur des 17. und 18. Jahrhunderts

von

Oberlehrer Dr. ***O. Glöde.***

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

DOBERAN.
Druck von Herm. Rehse & Co.
1902.

1902. Progr. Nr. 728.

PR 2978
G47
1902
MAIN

Die Litteratur über Shakespeare's Leben und Werke ist ungeheuer grosz, sie ganz zu überschauen ist heute kaum noch möglich. In letzter Zeit ist auch über die Stellung der Shakespeare'schen Dramen und ihre Bearbeitung im 16. und 17. Jahrhundert in Einzelstudien so viel Material beigebracht, dasz eine Zusammenfassung und Prüfung der Resultate wohl angebracht erscheint. Viele von den erschienenen Arbeiten, Büchern, Dissertationen, Programmabhandlungen und Aufsätzen in den Fachzeitschriften und dem Shakespeare-Jahrbuch, sind von mir in dem Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie und den englischen Studien angezeigt oder bei der Besprechung in diesen Zeitschriften herangezogen. Da in vielen Fällen das Material sehr schwer zu beschaffen ist — einige Ausgaben der Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen im 17. und 18. Jahrhundert sind auf deutschen Bibliotheken gar nicht und selbst im British Museum nur in einem einzigen Exemplar vorhanden — so wird hoffentlich die folgende Zusammenstellung der neuesten Erscheinungen von einigem bibliographischen Werte sein. In allen Arbeiten, die über das Verhältnis der Bearbeitungen zum Shakespeare'schen Original handeln, finden sich natürlich möglichst genaue Angaben über den Verfasser, die verschiedenen Ausgaben der Bearbeitungen, sowie das Vorkommen der oft seltenen Exemplare. In fast allen Fällen wird nachgewiesen oder doch höchst wahrscheinlich gemacht, welche Quartos oder Folios der Shakespeare'schen Dramen dem Bearbeiter zu Gebote standen und welche von diesen er hauptsächlich benutzte.

Furness, A new Variorum Edition of Shakespeare. Vol. I Romeo and Juliet, Philadelphia I. B. Lippencott and Co. 1871 etc. Vol. V. King Lear. Philadelphia 1880.

Wolff, John Ford, ein Nachahmer Shakespeare's, Dissert. Heidelberg 1880.

Rosbund, Dryden als Shakespeare-Bearbeiter, Dissert. Halle 1882.

Delius, Dryden und Shakespeare. Jahrb. IV, 6.

Delius, Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth. Jahrb. XX, 69.

v. Vincke, Shakespeare und Garrick. Jahrb. IX, 1.

v. Vincke, Garrick's Bühnenbearbeitungen Shakespeare's. Jahrb. XIII, 267.

v. Vincke, Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick. Jahrb. XXII, 1.

Mielck, John Sheffield Duke of Buckinghams Zweiteilung und Bearbeitung des Shakespearischen Julius Caesar. Dissertation. Halle 1889 (auch im Jahrb. XXIV, 27).

A. Fresenius, Shakespeare's Timon von Athen auf der Bühne. Jahrbuch XXXI.

R. Wülker, Geschichte der Englischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig u. Wien (Bibliographisches Institut) 1896. 632 S. gr. 8°.

O. Beber, Thomas Shadwell's Bearbeitung des Shakespeare'schen „Timon of Athens". Rost. Dissert. Rostock 1897. 55 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XIX (1898). 8. 9. S. 273—275.

R. Dohse, Colley Cibber's Bühnenbearbeitung von Shakespeare's Richard III. Rost. Dissert. Bonn 1897. 61 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XX (1899). 7. S. 238—240.

R. Erzgräber, Nahum Tate's und George Colman's Bühnenbearbeitungen des Shakespeare'schen King Lear. Rostocker Dissert. 1897. Weimar 1897. 69 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XX (1899). 9. S. 309 u. 310.

W. Schramm, Thomas Otway's „The History and Fall of Caius Marius" und Garrick's „Romeo and Juliet" in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's „Romeo and Juliet" und den übrigen Quellen. Rost. Dissert. Greifswald 1898. 76 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XX (1899). 6. S. 197 u. 198.

F. Crull, Thomas Shadwell's (John Ozell's) und Henry Fielding's Comoedien „The Miser" in ihrem Verhältnis unter einander und zu ihrer gemeinsamen Quelle. Rost. Dissert. Rostock 1899. 72 S. 8°.

Fielding's Tom Thumb. Mit Einleitung herausgegeben von *Felix Lindner.* Berlin (Emil Felber) 1899. 111 S. 8°. Englische Textbibliothek, herausg. von Joh. Hoops. 4.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XX (1899). 10. S. 338—340.

O. Witt, The Tempest, or The Enchanted Island. A Comedy by John Dryden 1670. The Sea-Voyage. A Comedy by Beaumont and Fletcher 1647. The Goblins' Tragi-Comedy by Sir John Suckling 1646 in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's „Tempest" und den übrigen Quellen. Rost. Dissert. Rostock 1899. 138 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XXI (1900). 8. 9. S. 287 u. 288.

R. Ohnsorg, John Lacy's „Dumb Lady"' Mrs. Susanna Centlivre's „Love's Contrivance" und Henry Fielding's „Mock Doctor" in ihrem Verhältnis zu einander und zu ihrer gemeinschaftlichen Quelle. Rost. Dissert. Hamburg 1900. 60 S. 8°.

K. Kabelmann, Joseph Addison's litterarische Kritik im „Spectator." Rost. Dissert. Rostock 1900. 73 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XXII (1901). 2. S. 69—71.

J. Naumann, Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama bis zur Schlieszung der Theater durch die Puritaner nach Theorie und Praxis der Dichter charakterisiert. Rost. Dissert. Rostock 1900. 73 S. 8°.

J. Engel, Spuren Shakespeare's in Schiller's dramatischen Werken. Jahresber. über das Realgymnasium zu Magdeburg für das Schuljahr 1900/1901. Ostern 1901. 24 S. gr. 8°.

Sidney Lee, William Shakespeare. Sein Leben und seine Werke. Rechtmäszige deutsche Übersetzung. Durchgesehen und eingeleitet von Prof. Dr. Richard Wülker. Leipzig (Georg Wigand) 1901. 469 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XXIII (1902).

K. Treutel, Shakespeare's Kaufmann von Venedig in französischer Bühnenbearbeitung. Rost. Dissert. 1901. 80 S. 8°. Frankfurt a. M. 1901.

Dazu: O. Glöde, Engl. Stud. 1902.

A. Vordieck, Parallelismus zwischen Shakespeare's Macbeth und seiner epischen Dichtung Lucrece. Wiss. Beilage zum Progr. des Realgymn. zu Neisse. Ostern 1901. 36 S. kl. 8°.

F. Weber, Lacy's Sauny the Scot und Garrick's Catharine and Petruchio im Verhältnis zu ihren Quellen. Rost. Dissert. Rostock 1901. 85 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XXIII (1902).

O. Wendt, Steele's litterarische Kritik über Shakespeare im Tatler und Spectator. Rost. Dissert. Rostock 1901. 44 S. 8°.

Dazu: O. Glöde, Litbl. f. germ. u. rom. Phil. XXIII (1902).

C. Klöpper, Shakespeare-Realien. Alt-Englands Culturleben im Spiegel von Shakespeare's Dichtungen. Dresden (Gerhard Kühtmann). 1902.

Wenn auch der Einflusz des grösxten aller Briten auf alle Jahrhunderte und alle Völker unbestritten ist, so hat er doch seine eigene Nation selbst einige Jahrzehnte nach seinem Tode sehr wenig bewegt. Welches ist der Grund für die Vergessenheit, in die Shakespeare unverdienter Weise geriet? Zugeben müssen diese Thatsache alle Litterarhistoriker, wenn sie sich auch noch so sehr bemühen, die Grösze der Vernachlässigung herabzumindern.

Sidney Lee (a. a. O. S. 314) sagt über diesen Punkt: „Nach der Restauration neigte sich der Geschmack des englischen Publikums dem Drama nach französischem und klassischem Muster zu, Shakespeare's Werke wurden als ohne Kunst hervorgebrachte Naturerzeugnisse von verschiedenen Seiten abfällig beurteilt, jedoch nicht so allgemein und andauernd, als gewöhnlich angenommen wird."

In der Anmerkung wird die Stelle aus Evelyns Diary, den 26. November 1661, angeführt: „Ich sah eine Aufführung von Hamlet, dem Prinzen von Dänemark, aber jetzt haben die alten Stücke begonnen dem verfeinerten Geschmack der Zeit zu widerstehen, seitdem seine Majestät so lange im Ausland war."

Dichter, Kritiker, Litterarhistoriker und Gebildete aller Stände haben zu jeder Zeit die Grösze Shakespeare's unumwunden anerkannt. Niemals brachte England einen zweiten Shakespeare hervor, gerade als ob die ganze dramatische Kraft Englands dahingegangen wäre, nachdem in diesem einen Manne das Höchste erreicht worden war, was das Drama leisten konnte. Niemals hat England wieder einen hervorragenden Bühnendichter geboren, und in der Gegenwart liegt das englische Drama ganz darnieder (Wülker a. a. O. S. 324). Sidney Lee hat in seinem vorzüglichen Buche dem Nachruhm Shakespeare's ein besonderes Kapitel gewidmet (XX, S. 311—339), dem sich noch Kap. XXI (Allgemeine Wertschätzung) anschliesxt. Nach seiner gewisz auf gründlichem Studium beruhenden Ansicht ist es unmöglich, Shakespeare's Genialität in angemessener Weise zu würdigen. Eine der seinen gleiche Kenntnis des menschlichen Charakters, Fülle des Humors, Tiefe der Leidenschaft, Fruchtbarkeit der Phantasie, ein gleich gesundes Urteil besitzt kein anderer neben ihm. Von ihm läsxt sich in Wahrheit wie von keinem andern Dichter sagen, dasz er in Sprache und Versbau sich jeder Art menschlichen Empfindens anzupassen und jeden Ton in der Skala menschlicher Gefühle zu treffen wusxte. Die Lobpreisungen bilden eine zusammenhängende Kette durch die letzten 3 Jahrhunderte. Sowie Sidney Lee haben alle Biographen

in ausführlicher Weise den Nachruhm Shakespeare's dargestellt, seine Meisterschaft ist von allen bedeutenden Dichtern neidlos anerkannt. Shakespeare's Hamlet, Macbeth, Othello, Kaufmann von Venedig u. s. f. sind Namen geworden, von denen man spricht wie von Personen, die gelebt haben. Alle berühmten Schauspieler haben Ruhm und Lorbeern als Darsteller Shakespeare'scher Figuren geerntet, alle bedeutenden Bühnen haben ihr Bestes gethan, um die Stücke würdig auszustatten. Schon die unbefugten Herausgeber von „Troilus und Cressida" (1608) gaben der öffentlichen Meinung getreuen Ausdruck, indem sie im Vorwort zu dem Werk sagten: „Die Lustspiele dieses Verfassers sind so nach dem Leben geschaffen, dasz sie die verständlichste Klarlegung alles menschlichen Thuns enthalten, und in ihnen tritt eine solche geistige Gewandtheit und Kraft zu Tage, dasz, die durchaus nicht am Schauspiel Vergnügen haben, an seinen Lustspielen Gefallen finden u. s. f. (vgl. Sidney Lee a. a. O. S. 311). Sieben Jahre nach Shakespeare's Tode schrieben die Herausgeber der ersten Folio: „Diese Stücke sind bereits der Prüfung unterzogen worden und haben vor jedem Richter bestanden." Bekannt sind die Beifallsbezeugungen von *Ben Jonson* und *John Milton,* der 1630 die Grabschrift auf Shakespeare, des Ruhms erhab'nen Erben, schrieb.

Noch vor 1640 soll *Hales* in einer in Eton abgehaltenen öffentlichen Disputation mit glänzendem Erfolg den Satz aufgestellt haben, dasz „es keinen Gegenstand, über welchen irgend welcher Dichter jemals geschrieben hätte, gäbe, von dem er nicht nachweisen könnte, dasz er viel besser in Shakespeare behandelt worden wäre." Karl I. nannte Shakespeare's Stücke seine Kabinettgefährten. Nach der Restauration machte sich selbst *Dryden,* der vielfach an Shakespeare Kritik übt (siehe unten), zum Lobredner von des Dichters Genie. Am Ende des 17. Jahrhunderts errang *Thomas Betterton* als Darsteller Shakespeare'scher Rollen, besonders des Hamlet, wohlverdiente Lorbeeren. Zwei der grösten Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, *Pope* und *Johnson,* die mit ihrem Tadel der Shakespeare'schen Stücke nicht zurückhalten, huldigten ihm, indem sie seine Werke herausgaben. Auf dem Gebiete der Textkritik zeichneten sich im 18. Jahrhundert *Theobald, Capell* und vor allen Dingen *Edmund Malone* mit seinen Schülern *Josef Hunter* und *Johann Payne Collier* aus. Vor allen Dingen aber war es *Richard Steele,* der zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit unermüdlichem Eifer immer wieder auf die Grösze Shakespeare's hinwies. Er ist der erste, der einer gerechten Shakespearekritik die Wege zeigte und einen Shakespearekultus anbahnte. Er erkannte Shakespeare's Bedeutung in der Natürlichkeit seiner Charaktere und der echten Seelenmalerei. Die Beispiele, die er mit künstlerischem Verständnis aus der Masse herausgreift, beweisen das hinlänglich. Sie gehören zu den überzeugendsten Vorbildern Shakespearescher Seelengemälde. ‚A plain sentiment expressed in an artless way are the irresistible strokes of eloquence and poetry', sagt er im *Tatler* Nr. 68.[1]) Richard Steele gebührt das Verdienst, Shakespeare's Grösze an der rechten Stelle erkannt und mit einem weit über die Anschauungen seiner Zeit hinausgehenden Verständnis in fast modernem Sinne gewürdigt zu haben. Erst in neuester Zeit ist Steeles richtige Kritik anerkannt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam dann eine dritte Schule auf, die Shakespeares Dramen ausschliesslich vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtete und als vortrefflich pries (vgl. Sidney Lee, a. a. O. S. 318).

[1]) Tatler. The lucubrations of Isaack Bickerstaff, Esq. 4 V. London 1709—1711.

Von den berühmten Schauspielern und Schauspielerinnen des 17. und 18. Jahrhunderts, die durch ihre Kunst dazu beitrugen, Shakespeare zu verherrlichen, nenne ich auszer *Thomas Betterton* dessen Frau, sowie *Robert Wilks* (Hamlet) 1670—1732, *Barton Booth* (Heinrich VIII., Heiszsporn) 1681—1733, *Colley Cibber* 1671—1757, *David Garrick* (Richard III., Hamlet, Lear, Macbeth, Romeo, Heinrich IV., Jago u. a.) 1717—1779, Frau *Clive* 1711—1785, Frau *Cibber* (Konstanze in König Johann) 1714—1766, Frau *Pritchard* (Lady Macbeth) 1711—1768, *Karl Macklin* (Shylock) 1697?—1797, *Johann Henderson* (Falstaff) 1747—1785, *Johann Palmers* (Mercutio, Junker Schmächtig und Tobias Rülps) 1742?—1798 und viele andere. Im 19. Jahrhundert hat wohl *Edmund Kean* die hervorstechendsten Erfolge errungen. Alle Triumphe, die Shakespeare im 19. Jahrhundert in England, Amerika, Deutschland, in der ganzen Welt gefeiert hat, hier aufzuzählen, kann nicht meine Aufgabe sein. Es genügt hier festzustellen, dasz Shakespeare, den Lessing über alle alten und neuen Dichter stellt, von Tag zu Tag, auch in den romanischen Ländern, an Ansehen und Verehrung gewinnt. Seine Stücke sind in fast alle Sprachen der Welt übersetzt, Komponisten wie *Mendelssohn, Schumann, Schubert* u. a. haben Shakespeare'sche Themen musikalisch bearbeitet. Sidney Lee (a. a. O. S. 332) hat berechnet, dass im Jahre 1897 durchschnittlich fast drei Shakespearevorstellungen täglich in den deutsch sprechenden Gebieten Europas stattfanden, und zwar nicht allein in Hauptstädten wie Wien und Berlin werden die Stücke Shakespeares beständig aufgeführt, sondern auch in Städten wie Altona, Breslau, Frankfurt am Main, Hamburg, Magdeburg und Rostock. Um am Schlusse eine Äuszerung anzuführen, die Shakespeare, „this jewel in the world", als den würdigsten Vertreter der ganzen englischen Litteratur hinstellt, erwähne ich hier *Mark Pattison's*[1]) Worte: „We shall prefer to read the fashionable novelist of each season as it passes, but we shall choose to be represented at the international congress of world poets by *Shakespeare* and Milton, *Shakespeare first*, and next Milton."

Der Gegenstand meiner Studie soll es sein, zu zeigen, wie sich der veränderte Geschmack in der englischen Litteratur des 17. und 18 Jahrhunderts Shakespeares Werken gegenüber äussert. Dann ist es natürlich auch nötig, nach den Gründen zu forschen, die zu einer ungünstigen und deshalb sicher ungerechten Beurteilung seiner Werke führten.

Dreifach sind die Äuszerungen der Geringschätzung Shakespeare'scher Werke in der englischen Litteratur. Man wirft dem Verfasser in mehr oder weniger heftiger Weise die Fehler seiner Stücke vor und unterwirft sie einer falschen Kritik, ohne etwas Besseres an deren Stelle zu setzen, oder man ignoriert sie gänzlich, oder drittens man überarbeitet sie, natürlich mit der Absicht, sie zu verbessern oder doch wenigstens dem Verständnis des Publikums näher zu bringen.

Schon im Jahre 1693 macht *Thomas Rymer*[2]) Shakespeare die heftigsten und maszlosesten Vorwürfe. Er sagt[3]): „Seine (Shakespeare's) Sprache ist weniger edel als Hunde-

[1]) English Men of Letters, edited by John Morley. Vol. II. Milton, Goldsmith, Cowper. Milton by Mark Pattison. London 1895.

[2]) Th. Rymer, A Short View of Tragedy, It's Original, Excellency and Corruption etc. London 1693.

[3]) Citiert nach Kawczynski, Studien zur Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Moralische Zeitschriften, Leipzig 1880 (Matthes).

gebell und stimmt selten mit der Handlung überein, seine Personen machen auf der Bühne nur deshalb so viel Worte, da sie sonst wenig darauf zu thun haben u. s. f." In einem späteren Kapitel gefällt sich seine maszlose Verlästerung in Ausdrücken wie „in the Neighing of a horse, or in the growling of a Mastiff, there is a lively expression and may J say, more humanity than many times in the tragical flights of Shakespear." Auch *Addison*, der Shakespeare in 17 Nummern seiner Zeitschrift „The Spectator" behandelt, ist in seiner späteren ästhetischen Ansicht — in seinen Jugendwerken ignoriert er den Dichter einfach — noch zu sehr von der „einseitigen Überschätzung der französischen Regelmäszigkeit oder Korrektheit befangen,[1]) um eine richtige und gerechte Kritik Shakespeare's auszuüben, er stellt Shakespeare als ein regelloses, daher unnachahmliches Genie, als ein Naturwunder ohne Kunst hin." An mehr als einer Stelle wirft er ihm grobe Fehler in der Anlage und Ausführung seiner Werke vor. In den Nummern 39 und 40 des Spectator giebt Addison eine Abhandlung über die Tragödie und knüpft daran die Forderungen, die an gutes Drama gestellt werden. Nach ihm dürfen nicht grosse und gerechte Gedanken durch tönende Phrasen, kühne Metaphern und gezwungene Ausdrücke verdunkelt werden, ein Fehler, in den besonders häufig Shakespeare verfallen sei: „Shakespear is often very faulty in this Particular." (Spect. Nr. 39). Auch die Tragikomödie wird als „one of the most monstrous Inventions, that ever entered into a Poets Thoughts" von Addison verworfen (Spect. 39 und 40). Addison ist in seinem Urteil durch die Geschmacksrichtung seiner Zeit beeinfluszt, er pocht immer wieder auf die groszen Dichter und Kritiker des klassischen Altertums und wendet ihre Gesetze in französischer Modifikation auf Shakespeare an. Dadurch dasz er den Bau und die äussere Form der Werke Shakespeare's nach den Regeln des französischen Klassicismus misst, verwirft er beides als barbarisch. Er bedenkt dabei nicht, dasz diese Regeln zu Shakespeare's Zeit noch gar nicht existierten und folglich auch nicht auf ihn angewandt werden durften. Das ist und bleibt ein Mangel von Addison's kritischer Thätigkeit, wenn er auch an vielen anderen Stellen den hohen Werth Shakespeare'scher Muse anerkennt. Man muss das bedenken, wenn man auch Kabelmanns Urteil im Übrigen zustimmen kann, (a. a. O. S. 71), dasz Addison voll und ganz das Ziel erreicht habe, das er sich für seine Kritik gestellt hatte: verbessernd auf den Geschmack des englischen Volkes einzuwirken. Allerdings kann man auch Taine[2]) nicht beipflichten, der mit einer wahren Verachtung von Addison's litterarischer Kritik spricht. Vor seinen Augen findet keine der kritischen Arbeiten Addisons Gnade. Er stellt Addison zu den „reinen Klassikern", weil er mehr Gefallen an Ordnung und Regelmäszigkeit als an natürlicher Wahrheit und kräftiger Empfindung findet, und hauptsächlich weil er *Shakespeare* verwirft. Addison's Schwanken zwischen Romantik und Klassicismus, der Hauptfehler seiner Kritik, führte ihn zu der falschen Beurteilung des groszen Meisters.

---

[1]) So lauten die Worte in der neuen von Brandl redigierten Ausgabe von Hettner's Geschichte der engl. Litteratur (1894), während in der alten Ausgabe von 1856 steht: „ . . . . . während sie (sc. die ästhetischen Ansichten Addisons) *Shakespeare* verlästern.

[2]) Histoire de la littérature anglaise III, Paris 1886. p. 392.

ITY

Dr. Johnson tadelt in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Shakespeare's Werken, die 1763 erschien, sehr die Vorliebe Shakespeare's für Wortspielereien. „Ein Wortspiel“[1]), sagt er, „ist unserem Dichter, was ein Irrlicht dem Wanderer ist; er folgt ihm auf gut Glück; es wird ihn unfehlbar von seinem Wege abführen und ihn in Sumpf versenken. — Sein Nachdenken mag auch noch so viel Tiefsinn und Würde haben, er mag Kenntnis erweitern, oder Mitempfindung erhöhen — so darf ihm nur ein Wortspiel in den Weg kommen, und sogleich läszt er sein Werk unvollendet. — Ein Wortspiel, so armselig und kraftlos es auch sein mochte, macht ihm so viel Freude, dasz er es gern mit Aufopferung der Vernunft, der Schicklichkeit und Wahrheit erkaufte.“ *Johnson,* der übrigens des Dichters Naturwahrheit, die Mannigfaltigkeit der Charaktere und den richtigen Ausdruck der Leidenschaft preist, zweifelt doch nicht daran, dass Addison ein viel gröszerer Tragiker ist als Shakespeare, eben weil er nie ein Stück zu vollenden wisse.

Diese Geschmacksrichtung war nicht nur in England, sondern auch in Deutschland herrschend, wie gerade *Eschenburg's* Urteil in dem Kapitel „Über Shakespeare's Fehler“ beweist (a. a. O. pg. 172 und 173): „Ausser seinen (sc. Shakespeare's) Verstoszungen wider geographische und historische Wahrheit, haben seine Vernachlässigung der Regeln der Einheit, seine rohe Mischung tragischer und komischer Scenen, die Gemeinheit und selbst Unanständigkeit der Sprache, die gar zu oft in seinem Dialog vorkommt, ihn öfterem Tadel ausgesetzt. Ihn dieser Fehler wegen zu tadeln ist nicht unbillig, es ist vielmehr notwendig.“ So tadelt auch *Alexander Pope* Shakespeare bei der Herausgabe seiner Werke (1725) als „kindisch und widerlich durch seine Wildheit, als ein allerdings erhabenes, aber geschmackloses Bauwerk.“ Diese und ähnliche Ansichten finden lebhaften Wiederhall in Frankreich. Das beweisen die Urteile *Chateaubriand's, Guizot's, Saint-Marc Girardin's* und *Lamartine's,* die sämtlich Shakespeare seine überladene, pathetische Sprache und Wortspielereien zum Vorwurf machen.[2]) Dem gegenüber haben unsere deutschen Kunstkritiker *Tieck, Schlegel, Ulrici* den hohen poetischen Wert der Mischung des Komischen mit dem Tragischen erkannt und sich den Sinn und das Verständnis für Shakespeare's kräftige Sprache bewahrt.

Noch heute ist der grösste dramatische Dichter nicht heimisch auf dem französischen Theater, und noch heute wagt es niemand in Frankreich, ein Stück von ihm intakt auf die Bühne zu bringen. Nicht nur der grossen Masse, sondern auch der ungeheuren Mehrheit des gebildeten französischen Publikums ist und bleibt er ein Fremder, wie auch Pelissier anerkennt, „ein wüstes Genie“, und der Grund hiervon liegt gewisz nicht nur in dem gallischen Hange für das Rednerische oder in den Theatertraditionen, die noch jetzt den französischen Theaterdichter, wenn irgend möglich, Ort und Zeiteinheit herbeiführen lassen, sondern auch und vielleicht in erster Linie daran, dasz wie Heinrich Heine treffend bemerkt hat, Shakespeare zu naturwahr ist und in Frankreich die Kinder schon mit der Muttermilch die Konvention und sociale Lüge einsaugen.[3])

[1]) Citiert nach der Übersetzung von J. J. Eschenburg: über W. Shakespeare, Zürich 1787.

[2]) Vgl. deren Urteile bei Furness, A new Variorum Edition of Shakespeare. Vol. I Romeo and Juliet, Philadelphia. J. B. Lippencott and Co. 1871. pg. 432, 435, 436 und 440.

[3]) Vgl. Schultz-Gora im Jahrb. XXXV. S. 316.

Trat uns bei der voraufgehenden Darstellung die an Shakespeare geübte tadelnde Kritik auch in der schroffsten und ungerechtesten Form entgegen, so erkennt sie doch meistens Shakespeare als einen Dichter an, mit dem man sich abfinden musz, der der Kritik wert ist. Schlimmer noch war die gänzliche Vergessenheit, in die er und seine Werke bald nach seinem Tode verfielen. „Versunken und vergessen", das ist wohl der schwerste Fluch, der ihn treffen konnte. Trotz der oben schon erwähnten Ableugnungen von Sidney Lee u. a. steht die Thatsache von der Vernachlässigung Shakespeare's fest. Ausgesprochen hat das neuerdings wieder *R. Montgomery*[1]) mit den Worten: „(Shakespeare and Milton) were neglected and almost unknown to a degree that appears now utterly incredible."

Ich meine, schon die vielen Unklarheiten in Bezug auf die äuszeren Lebensumstände des Dichters, die vielfach von der Sage umwoben sind, in Bezug auf seine Art zu schaffen und die ersten Ausgaben seiner Werke beweisen eine gewisse Geringschätzung seiner Person und seiner Dramen. Dasz überhaupt die unsinnige Bacon-Theorie[2]) auftauchen konnte, war doch nur möglich, weil man über den wahren Verfasser der Dramen sehr wenig wuszte. Man würde bei unserm Schiller einen solchen Versuch gar nicht unternehmen.

Die Shakespeare'schen Dramen verschwanden jedenfalls immer mehr von der Bühne aus Gründen, die ich am Schlusse meiner Studie behandeln werde. Auch war die Zeit gar nicht so arm an Dichtern, die dem Geschmack des Tages entsprechende Stücke schrieben. Man ignorierte Shakespeare, weil man andere und nach der Ansicht der Zeitgenossen bessere Stücke hatte. Schon *Ben Jonson,* der gelegentliche Lobredner Shakespeare's, der sich aber im Gegensatz zu diesem als reiner „Klassiker" zeigt, beweist, dasz er nicht nur in den klassischen Sprachen wohl bewandert war, sondern auch die Volkssprache und das Kauderwelsch (slang) der verschiedensten Berufsklassen und Menschenarten kannte. Ben Jonson stellt uns in seinem *„Bartholomew Fair"* das Londoner Volksleben so lebhaft dar, dasz es kein anderes Stück giebt, das das Treiben bei einer solchen Gelegenheit so zutreffend schilderte. Die Sitten und Fehler des geringen Volkes werden uns hier ebenso meisterhaft vorgeführt wie in dem Stück *„The Alchemist"* die der höheren Gesellschaft. Besonders wird darin die Sucht, den Stein der Weisen zu finden, verspottet. Damals war das Theater besucht wie nie zuvor und nie nachher; das Dramenschreiben brachte Geld ein, und es lagen so viele Komödien und Tragödien vor, dasz es nicht schwer war, nach guten oder schlechten Mustern neue Stücke mit alten Gedanken und schon oft gebrauchten oder auch verbrauchten Verwickelungen zusammenzuflicken. Eines der besten Lustspiele Jonsons und das älteste bürgerliche in England ist „Every Man in His Humour." Vor allen Dingen aber standen *John Fletcher* und *Francis Beaumont* bei ihren Zeitgenossen in hohem Ansehen, und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts trug man kein Bedenken, sie Shakespeare ebenbürtig zur Seite zu stellen. Sie zeigen eine grosze Bühnentechnik, eine lebhafte Handlung und eine spannende Verwickelung in ihren Stücken. Das Publikum sah gerne über ihre Schwächen und Fehler hinweg, über

[1]) Memoirs of the life and writings of Sir Richard Steele, Edinburgh, 1865. 2 Vol.

[2]) Vgl. Sidney Lee, a. a. O. S. 353—356. Mangelhafte Kenntnis oder unlogische und kasuistische Beweisführung machen allein den Schlusz möglich, dasz Shakespeare's Werke seinem groszen Zeitgenossen Francis Bacon zuzuschreiben seien.

geringe Gewandtheit in der Charakterisierung der Personen, eine oft unwahrscheinliche und gewaltsame, durch Zufälligkeiten herbeigeführte Entwirrung des dramatischen Knotens, eine schlechte Begründung der Haupthandlungen. In der Neigung zum Obscönen entsprechen sie dem Geschmacke ihrer Zeit. Wenn sie im Trauer- und Schauspiel Shakespeare nachahmen, so bleiben sie an Tiefe weit hinter ihm zurück, in Äuszerlichkeiten, in glänzender Sprache und Bilderreichtum, erreichen sie ihn manchmal. Shakespeare's Einflusz zeigt sich überall, ohne dasz die Dichter oder ihre Anhänger und Zuhörer das zugestehen. „Philaster, or Love lies a Bleeding", „The Maid's Tragedy", „Wit at several Weapons" und „Wit without Money" gefielen sehr. Einen Ehrenplatz neben Ben Jonson, Beaumont und Fletcher nimmt *Philipp Massinger* ein, der beliebte Lust- und Trauerspiele schrieb. Es möge hier genügen, einfach an die Namen *John Webster*, *George Chapman* — Conspiracie, and Tragedie of Charles Duke of Byron fanden viel Anklang —, *John Marston*, *Thomas Dekker*, *Henry Chettle*, *Thomas Middleton*, *William Rowley*, *Thomas Heywood*, *John Ford*, dessen „Perkin Warbek" den Shakespeare'schen Historien sehr nahe steht, *James Shirley*, *Henry Glapthorne*[1]) zu erinnern. Wülker (a. a. O. S. 323) weist sehr richtig darauf hin, dasz ein Rückblick auf das nachshakespearische Theater zeigt, wie sehr dieses bald nach dem Tode des groszen Dichters sank. Thatsache aber ist, dasz man Shakespeare entbehren konnte, für den Geschmack der Zeit waren Stücke in Hülle und Fülle da. *James Shirley* z. B.,[2]) den Dryden mit herbem Spott behandelt und Pope ganz vernachlässigt, der überhaupt im 18. Jahrhundert schon gänzlich unbekannt war, stand bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen. Er ist derjenige Dramatiker, der zuerst den Geschmack des Hofes zu treffen wuszte und dessen Stücke daher dessen besonderen Beifall fanden. Er wurde der Begründer des erotischen Dramas, seine Stoffe entlehnte er vorwiegend der spanischen Komoedie. Die vornehme Gesellschaft liebte nur noch pikante Stoffe, und aus dieser Geschmacksveränderung des Publikums erklärt es sich hauptsächlich, dasz die jüngeren Dichter nicht in die Fuszstapfen Shakespeare's traten.

Selbst ein Mann wie Addison stand jedenfalls unter dem Einflusz einer abfälligen Kritik wie die Rymers, als er 1694 in seinem „Account of the Greatest English Poets"[3]) die groszen Dichter aufzählte und *Chaucer*, old *Spencer*, great *Cowley*, *Milton*, *Dryden*, *Congreve* u. a. nannte, *Shakespeare's* Namen aber unerwähnt liesz. Diese Vernachlässigung Shakespeare's bezeichnet deutlich den ästhetischen Standpunkt, den Addison in seiner Jugend einnahm. Beljame[4]) charakterisiert diesen Standpunkt sehr richtig mit den Worten: „Mais il (sc. Addison) était jeune quand il les (sc. Account of the Greatest English Poets) composa et réfléta docilement les opinions de son temps." Auch im späteren Alter wurde er, wie wir oben gesehen haben, trotz der Bemühungen seines Mitarbeiters am Spectator, des Kritikers und Shakespeareenthusiasten *Richard Steele* seinem groszen Landsmann nicht gerecht. Es ergiebt

[1]) Vgl. Zwickert, Henry Glapthorne. Halle 1881.

[2]) Vgl. P. Nissen, James Shirley. Ein Beitrag zur englischen Litteraturgeschichte. Progr. der Realschule in Eilbeck zu Hamburg. Hamburg 1901. 26 S. gr. 8°.

[3]) Vgl. Addison, Works I, p. 22—27. Ed. Hurd, London 1856.

[4]) Beljame: Le public et les hommes de lettre en Angleterre au XVIIIe siècle. p. 316.

sich vor Allem, dasz es *Shakespeare* nicht gelungen war, den Geschmack seines Publikums zu heben (Wülker a. a. O. S. 323 u. 324). Man sah unter Jakob I. und Karl I. zwar Shakespeare'sche Stücke noch an, aber ebenso gern auch die Schauertragödien, wie sie Beaumont und Fletcher, Webster und die übrigen vorhin genannten Dichterlinge liebten, und bald wählte man, besonders nach Karls I. Regierungsantritt, die anstöszigsten Stoffe, durch die das Trauerspiel und noch mehr das Lustspiel immer mehr herunterkamen. Wenn man bedenkt, dasz solche Stücke auf der Bühne dargeboten wurden, so kann man es den Puritanern wahrlich nicht verübeln, dasz sie gegen das Theater eiferten und es 1642 durchsetzten, dasz alle Bühnen geschlossen wurden. Damit war dem englischen Drama ein gewaltsames Ende bereitet. Als dann mit der Rückkehr Karls II. das englische Drama wieder auflebte, da stand es ganz unter dem Einflusse der Franzosen, nur dasz, wenn wir die Vorlagen mit den Nachahmungen vergleichen, jedesmal der englische Text viel gröber und viel mehr mit Zoten und Anstöszigkeiten vollgestopft ist als das Original. Ich brauche hier nur die Namen *William Wicherley* und *William Congreve* zu nennen. Die Schamlosigkeit ihrer Komödien ist oft genug gegeiszelt worden.

Als dann nach langer Vergessenheit auch William Shakespeare für sein Volk und die Welt wiedererstand, gleichsam wieder entdeckt wurde, da wagte man nicht, ihn in seiner ursprünglichen, urwüchsigen Gestalt dem Publikum vorzuführen, sondern man beging den schweren Fehler, der zugleich von der grösten Geschmacklosigkeit zeugt, den Dichter von Gottes Gnaden und Dramatiker ohne gleichen zu bearbeiten oder sogar zu verbessern. Die Reihe ist lang dieser stets minderwertigen Machwerke; ihre lang dauernde Verwertung für Bühnenzwecke, sowie der Name dessen, an dem sie sich vergreifen, räumen ihnen wenigstens einen Platz in der Litteraturgeschichte ein. Es sind meistens Dichterlinge der niedrigsten Grade, die sich an Shakespeare heranwagen, oft gute, harmlose, viel schreibende Menschen. Die Veränderungen, die diese Bearbeiter Shakespeare's vornahmen, haben alle den Zweck, die Stücke dem Geschmack der Zeit anzupassen. Dabei sind sie mehr oder weniger geschickt vorgegangen. Die Beliebtheit, deren sich solche Mackwerke erfreuten, ist von ihrem Werte unabhängig, so hat sich z. B. der King Lear in *Nahum Tate's* Bearbeitung, deren Mängel wir bald zeigen werden, bis 1838 auf der Bühne gehalten. *Von Vincke* hat an den in der Litteraturübersicht angeführten Orten die Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke durch andere aufgezählt und schon den Wert einiger von ihnen richtig charakterisiert.[1]) Viele Bearbeitungen sind gar nicht gedruckt, andere sind nur Buchdramen geblieben. *Dryden* und *D'Avenant* wandelten den „Sturm“ in eine Oper um (1670), und *D'Avenant* allein bearbeitete „Die beiden edelen Vettern“ (1668) und „Macbeth“ (1674). *Dryden* bearbeitete „Troilus“ (1679), *Thomas Duffet* den „Sturm“ (1675), *Thomas Shadwell* „Timon of Athens“ (1678), *Nahum Tate* überarbeitete „Richard II.“ (1681), „King Lear“ (1681) und „Coriolanus“ (1682); so verfuhr *Johann Crowne* mit „Heinrich VI.“ (1681), *D'Urfey* mit „Cymbeline“ (1682), *Ravenscroft* mit „Titus Andronicus“ (1687), *Thomas Otway* mit „Romeo and Juliet“ (1692) und *Johann Sheffield, Herzog von Buckingham* mit „Julius Caesar“ (1692). *Colley Cibber*

[1]) Vgl. auch Sidney Lee, a. a. O. S. 316.

bearbeitete „Richard III.“ (1700). Von dem „Tempest“ besitzen wir auszer den beiden erwähnten Werken von *Dryden* u. *D'Avenant* und *Thomas Duffet* noch folgende 4 Bearbeitungen:

1. The Tempest, or the Enchanted Island. A Comedy by *John Dryden.* 1670.
2. The Sea Voyage. A Comedy by *Beaumont* and *Fletcher.* 1647.
3. The Goblin's Tragi-Comedy by Sir *John Suckling.* 1646.
4. The Tempest. An Opera by *David Garrick.* 1756.

„Romeo and Juliet“ liegt auszer der Bearbeitung von Thomas Otway in seiner Tragödie „The History and Fall of Gajus Marius“ (1680) noch in folgenden 6 andern vor:

1. Romeo and Juliet. A Tragi-Comedy by *James Howard.*
2. Romeo and Juliet. A Tragedy, revised and altered from Shakespeare by Mr. *Theophilus Cibber.* 1748.
3. Romeo and Juliet. A Tragedy by *David Garrick.* 1751 od. 1750.
4. Romeo and Juliet. Altered from Shakespeare by *Charles Marsh.*
5. Romeo and Juliet, altered for the Stage by *Thomas Sheridan.*
6. Romeo and Juliet, altered from Shakespeare by *John Lee.*

Vom „King Lear“ besitzen wir auszer *Nahum Tate's* Bearbeitung (1681) noch *Colman's* Bühnenausgabe (1768), *Hopkins'* Bühnenausgabe (1664) und *Garrick's* Bearbeitung (1786). Shakespeare's „Taming of the Shrew“ hat in England folgende Bearbeitungen erfahren:

1. Sawney the Scot, or the Taming of the Shrew. Comedy by *John Lacy.* 1698.
2. The Cobbler of Preston. Farce by *Charles Johnson.* 1716.
3. The Cobbler of Preston. Farce by *Christopher Bullock.* 1716.
4. A Cure for a Scold. Ballad opera by *James Worsdale.* 1738.
5. Catharine and Petruchio. Farce by *David Garrick.*

Als Shakespeare-Fortsetzung erwähnt F. Weber (a. a. O. S. 6) noch: The Woman's Prize, or the Tamer Tam'd. Comedy by *John Fletcher.* 1647. Von „Timon of Athens“ haben wir auszer Thomas Shadwell's Bearbeitung noch diejenigen von *James Love* (1768), *Dance* (1768), *Richard Cumberland* (1771) und *George Lamb* (1806).

Es würde zu weit führen, hier alle kleineren und unbedeutenderen Bearbeitungen, Überarbeitungen und Fortsetzungen Shakespeare'scher Dramen aufzuführen. Die Veränderungen sind teils grundsätzlicher, teils willkürlicher, oft unbewuszter Art, einzig und allein darauf berechnet, das Publikum anzulocken und die Theater zu füllen. *Garrick,* der selbst Schauspieler und Theaterdirektor war und wohl von allen Bearbeitern die Schönheit des ursprünglichen Shakespeare am besten nachempfinden konnte, verfuhr am konservativsten, und doch steht auch er weit hinter dem Meister zurück. Trotz seiner Begeisterung für den Dichter und seiner Genialität als Schauspieler kann Garrick doch nur in sehr beschränktem Masze den Anspruch darauf erheben, den während der Restauration verderbten und entstellten Text Shakespeare's für die Bühne wiederhergestellt zu haben. Auch er machte sich kein Gewissen daraus, Stücke Shakespeare's in der verstümmelten Gestalt, die er oder seine Freunde ihnen rücksichtsloser Weise gegeben hatten, aufzuführen. Er liesz

„Romeo und Julia" glücklich enden; die „Zähmung der Widerspenstigen" wandelte er (1754) in die Posse „Katharina und Petruchio" um; „Antonius und Kleopatra" änderte er zum Teil von Grund aus, ebenso die „Edelleute von Verona", „Cymbeline" und den „Sommernachtstraum." [1])

Das Verfahren dieser Bearbeiter ist oft gegeiszelt worden, selbst von Männern wie *Addison*, die durchaus nicht zu den unbedingten Verehrern Shakespeare's gehören. Er verurteilt energisch die Verbesserungen, die man Shakespeare hat angedeihen lassen: „All for Love, Othello . . . . are the best Plays of this Kind, as Shakespear wrote it; but as it is reformed according to the chimerical Notion of Poetical Justice, in my humble Opinion it has lost half its Beauty" (vgl. Kabelmann a. a. O. S. 35).

Wie die Bearbeiter oft geradezu unsinnig verfuhren, mag an einzelnen Beispielen im Folgenden gezeigt werden.

Shakespeare's „King Lear" ist vielfach bearbeitet worden. Den Stoff behandelt Erzgräber in der oben erwähnten Dissertation. Die bekannteste Bearbeitung ist die vorhin genannte von *Nahum Tate* (1681), die sich bis 1838 auf der Bühne erhalten hat. In bewuszten Gegensatz zu Nahum Tate stellt sich *Colman*, dessen „King Lear" wohl nicht lange aufgeführt worden ist. Colman will einerseits den Lear von Tate's „Schlacken" reinigen, andererseits nimmt er aber auch fundamentale Änderungen Tate's auf. Bevor ich an die nähere Prüfung der Stücke gehe, will ich einzelne maszgebende Urteile über die Verfasser vorausschicken. Die Encyclopoedia Britannica (8. Aufl. XX, 71) schreibt über *Nahum Tate:* „To begin with Mr. Nahum Tate: This poor grub of literature, if he did really speak of Lear as an obscure piece recommended to his notice by a friend, (of which we must be allowed to doubt), was then uttering a conscious falsehood. It happens that Lear was one of the few Shakesperian dramas which had kept the stage unaltered. But it is easy to see a mercenary motive in such an artifice as this. Mr. Nahum Tate is not of a class of whom it can be safe to say that they are ‚well known'. They and their desperate tricks are essentially obscure, and good reason he has to exult in the felicity of such obscurity; for else this same vilest of travesties, Mr. Nahum's Lear, would have consecrated his name to everlasting scorn. For himself he belonged to the age of Dryden rather than of Pope: he ‚flourished', if we can use such a phrase of one who was always withering, about the era of the Revolution, and his Lear, we believe, was arranged in the year 1682. But the family to which he belongs, is abundantly recorded in the Dunciad; and his own name will be found amongst its catalogue of heroes". Wenn man aber bedenkt, wie sich alle wesentlichen Änderungen Tate's aus dem Geschmack seiner Zeit erklären, so wird man auch das mildere Urteil von Furness gerechtfertigt finden: „Really Tate was little to blame, he was merely the exponent of the age, in which he lived, and no genius. ‚You must think of this, look you, the worm will do his kind." (Furness, A new Variorum Edition of Shakespeare. Vol. V. King Lear. Philadelphia 1880. S. 467.)

Nahum Tate hat als Vorlagen Qu 2 und F 3 benutzt. Als eine der hauptsächlichsten Zuthaten führt er ein Liebesverhältnis zwischen Edgar und Cordelia ein, ein Vorgehen, das

[1]) Vgl. Sidney Lee, a. a. O. S. 320 u. 321.

Colman selbst kritisiert. Tate sieht ohne Zweifel den grösten Vorteil darin, dasz er auf diese Weise Gelegenheit gefunden hat, zwei neue Scenen zu dichten, die vom Publikum besser aufgenommen seien, als sie es verdient hätten. Tate's Theaterpublikum war zwar nicht berufen, das maszgebende Urteil zu sprechen, aber der Geschmack der Zeit verlangt eben, dasz die Liebe die Seele der Tragödie sowohl wie der Komödie sei. Colman hat den Fehler eingesehen und sagt ganz richtig: „The embraces of Cordelia and the ragged Edgar would have appeared too ridiculous for representation, had they not been mixed and incorporated with some of the finest scenes of Shakespeare."

René Doumic (Annales politiques et littéraires, 15. Nov. 1896) hat den wahren Grund der Beliebtheit solcher Scenen mit den Worten ausgesprochen: „Or, il se peut que la foule aille toujours de préférence à ce qui a été écrit pour elle, et peut-être qu'en art une certaine médiocrité est la condition essentielle des gros succès." Auch andere Bearbeiter Shakespeare'scher Stücke haschen in ähnlicher Weise nach Effekt. So macht *John Sheffield Duke of Buckingham* in seiner Zweiteilung und Bearbeitung des Shakespeare'schen Julius Caesar aus der schönen Scene, wo Portia um das Vertrauen des Brutus wirbt, eine fade Liebesscene nach französischem Geschmack. Auch *Thomas* Shadwell gesellt in seiner Bearbeitung des „Timon of Athens" dem Titelhelden ein Mädchen bei, das ihm in treuer Liebe in die Verbannung folgt. Tate glaubt auch noch andere Vorteile durch die Einführung dieser Liebesscene gewonnen zu haben. Er will Cordelia's Gleichgültigkeit ihrem Vater gegenüber in der ersten Scene, die ihm bei Shakespeare etwas unmotiviert schien, leichter verständlich machen. Die Änderung ist aber doch nur ein recht armseliges Motiv, und überdies hat Shakespeare nirgends von Cordelia's Gleichgültigkeit, gegen ihren Vater gesprochen. Dasz durch Edgar's und Cordelia's Liebe die Tragik der Handlung erhöht werde ist schon von Colman zurückgewiesen: The distress of the story is so far from being heightened by it, that it has diffused a languor and insipidity over all the scenes of the play, from which Lear is absent, for which J appeal to the sensations of the numerous audiences, with which the play has been honoured; and had the scenes been affectingly written, they would at least have divided our feelings, which Shakespeare has attached almost entirely to Lear and Cordelia, in their parental and filial capacities, thereby producing passages infinitely more tragick than the embraces of Cordelia and the ragged Edgar." Dem Zuge der Zeit kommt Tate auch noch weiter entgegen, indem er dem Charakter Edmunds eine Seite hinzufügt, die die ganze Verderbtheit und Liederlichkeit des Englands der Restauration zeigt. Colman äussert sich auch über diesen Punkt: „Tate was devoted to intrigue, that he has not only given Edmund a passion for Cordelia, but has injudiciously amplified on his criminal commerce with Goneril and Regan, which is the most disgusting part of the original." Dieser Art war das Extrem, in das die englische Gesellschaft und die englische Bühne verfiel, das war die Reaktion gegen die gewaltsame Unterdrückung aller Lustbarkeiten durch die Puritaner. Erzgräber (a. a. O. S. 48) weist hier auf Macaulay hin (History of England I S. 395): „The artists corrupted the spectators, and the spectators the artists, till the turpitude of the drama became such as must astonish all who are not aware that extreme relaxation is the natural effect of extreme restraint, and that an age

of hypocrisy is, in the regular course of things, followed by an age of impudence.“ Diesem Geschmack seines Publikums, seinem Sinnenkitzel zu Liebe schrieb Tate den Monolog Edmunds (III, 159—172), wo Edmund den Banditen befiehlt, Cordelia im Walde festzuhalten, bis er komme, um wie Jupiter diese Semele zu genieszen. Dahin gehören der Monolog Edmunds (V, 2) mit den eingeschobenen Versen: Cornwall is dead etc., die Liebesscene in der Grotte (V, 1); selbst der Streit der Königinnen um den sterbenden Edmund ist in diesem Sinne von Tate dargestellt. Colman, den solche Gemeinheiten anekelten, behandelt daher das Liebesverhältniss der beiden Königinnen zu Edmund noch knapper, als er es bei Shakespeare fand. Und doch hat hier der gottbegnadete Dichter wieder das Richtige getroffen. Er motiviert den Zweikampf zwischen Edmund und Edgar durch diese Scene, ohne gemein zu werden und ohne prüde zu erscheinen.

Tate versucht ferner im Gegensatz zu Shakespeare und Colman der Gloster-Tragödie im Lear mehr Gewicht zu verleihen. Dasz er in einen langweiligen Ton verfällt, hebt weder den Wert dieser Scenen, noch den des ganzen Stückes.

Eine wesentliche Änderung Tates besteht darin, dasz er das Stück glücklich enden läszt. (Vgl. Erzgräber, a. a. O. S. 49 flg.) Er sagt darüber in seinem Vorwort: „This Method (nämlich die Einführung des Liebesverhältnisses) necessarily threw me on making the Tale conclude in a Success to the innocent distrest Persons. Otherwise J must have incumber'd the Stage with dead Bodies, which conduct makes many Tragedies conclude with unseasonable Jests.“ Auf seinem Standpunkt stehen *Dryden*, der im Allgemeinen die Theorie aufgestellt hatte, dasz es die Kraft eines wahren Dichters erfordere, eine Tragödie zum glücklichen Ausgang zu führen, ferner Dr. *Johnson*, *Colman* und von den modernen Forschern *Rümelin*[1]). Stichhaltige Gründe lassen sich wohl schwerlich für diese Änderung anführen. Es tritt hier jene von Addison so genannte „chimerical notion of poetical justice“ zu Tage, die verlangt, dasz die Tugend triumphiert und das Laster zu Boden geworfen wird.

Die vierte Hauptänderung Tate's ist die Streichung des Narren, der von der altenglischen Bühne in Shakespeare's Dramen übergegangen ist. Erzgräber (a. a. O. S. 50 u. 51) hat auch über diesen Punkt eingehend gehandelt. Hier liegt sicherlich französischer Einflusz vor, wie ja die französischen Kritiker die Mischung von Ernst und Komik nicht verstehen können. Colman kommt zu der Ansicht, dasz die Narrenscenen „would sink into burlesque in the representation and would not be endured on the modern stage.“ Ich führe hier mit Erzgräber *Brown's*[2]) begeisterte Charakteristik des Narren an: „Now our joy, though last, not least, my dearest of all fools, Lear's Fool! Ah! what a noble heart, a gentle and a loving one, lies beneath that parti-coloured jerkin! Thou hast been cruelly treated. Regan and Goneril could but hang thee, while the unfeeling players did worse; for they tainted thy character, thrust thee from the stage, as one unfit to appear in their worshipful company .... It is the Fool that touches our hearts with pity, while Lear fills our imagination to aching .... But it is acted otherwise, — no it is Tate, that is

[1]) Shakespeare-Studien, Stuttgart 1866. S. 62.
[2]) Shakespeare's Autobiographical Poems. 1838. S. 292.

acted. Let them, if they choose, bring this tragedy on the stage; but, by all means, let us not be without the Fool.“ Diese durchaus wichtige Rolle des Narren, unser Herz durch Mitleid zu rühren, verstanden aber Nahum Tate, Colman und ihr Theaterpublikum nicht, und so verschwand der Narr aus diesem Stück wie aus allen anderen. Erzgräber meint auch, dasz Tate und Colman dem Geschmacke der Zuschauer zu Liebe die Wahnsinns-Scenen gekürzt haben. Auch *David Garrick*, der für die Schönheiten Shakespeare's Verständnis hat, hat den Narren und den tragischen Schlusz nicht wieder aufzunehmen gewagt, als er den „King Lear“ 1786 bearbeitete. Auch in Breslau wurde der *König Lear* in deutscher Bearbeitung im Jahre 1692 so aufgeführt, dasz der Narr fehlt und das Stück einen glücklichen Ausgang nimmt. Dies ist um so wunderbarer, als dem deutschen Bearbeiter Tate's Stück höchst wahrscheinlich unzugänglich war. Es scheint beinahe, dasz der litterarische Geschmack in Deutschland und England auf gleiche Abwege geraten war. Kleinere Änderungen Tate's zeigen deutlich den Einflusz des französischen Theaters, einige sollen einzelne Seelenvorgänge besser motivieren, andere wieder Härten des Originals mildern. So geschieht hier die Blendung Glosters zugleich durch einen Diener auf beiden Augen, während bei Shakespeare der Herzog von Cornwall selbst erst das eine und dann nach einigen Hohnreden auch das andere ausreiszt. Auch einzelne Inkonsequenzen und Widersprüche läszt sich Tate zu Schulden kommen (vgl. Erzgräber a. a. O. S. 56 flg.)

Colman, der die erste Auflage der Theobald'schen Shakespeare-Ausgabe benutzte, will Tate's Schlusz mit Shakespeare's Drama verbinden. Er betrachtete die Stücke vom Standpunkte des Theaterdirektors. Aus seiner Einleitung geht hervor, dasz er dem Publikum alles möglichst wahrscheinlich und vernunftgemäsz machen wollte. Auch er streicht den Narren, dann reinigt er aber Tate's Text von dem Liebesverhältnis zwischen Edgar und Cordelia. Auch die Wahnsinns-Scenen kürzt er. Im Übrigen druckt er Tate's Text meist unverändert ab. Für alle seine Veränderungen ist auch bei Colman die einzige Richtschnur die, wie sich das Theaterpublikum dazu stellte, dessen Urteil ist ihm „suprema lex.“ Es kommt ihm z. B. garnicht darauf an, die Worte einer Person einer andern in den Mund zu legen, wenn nur der Sinn nicht allzu sehr gestört wird. Er bringt Gloster's vermeintlichen Absturz von der Dover-Klippe in höchst ungeschickter Weise aus dem Stück heraus; die Blendung Gloster's geschieht bei ihm hinter der Scene. Im Allgemeinen ist er konservativer als Tate.

Tate versucht es, ungewöhnliche Konstruktionen Shakespeare's verständlicher zu machen, die Verse durch natürlichere Betonung und durch Verkürzung und Verlängerung zu glätten, wobei es ihm aber auch wieder passiert, dasz er das korrekte Metrum zerstört. Colman ändert weniger, folgt dann aber Tate, den er vorher in jeder Weise geschmäht hat.

Das ist in Kürze das unerquickliche Bild von zwei der hauptsächlichsten Bearbeitungen eines der schönsten Stücke des groszen Meisters. Die übrigen Bearbeitungen sind mit Ausnahme der von Garrick noch schlechter. Aber auch dieser, ein Freund und Verehrer Shakespeare'scher Muse, muszte dem Geschmacke seines Publikums nachgeben. [1])

[1]) Wegen Raummangels musz hier die nähere Betrachtung einer Anzahl von Bearbeitungen, von Romeo and Juliet, Timon of Athens, Richard III., Othello, Antonius und Cleopatra, The Taming of the Shrew u. a., unterbleiben. Sie sind insgesamt noch schlechtere Machwerke von Dichtern und Dichterlingen, die es nur auf den äuszeren Erfolg

Es ist natürlich nach dieser Darstellung der Thatsachen unerläszlich, dasz man sich fragt, woher kommt es, dasz man einen als den ersten Dramatiker der Welt anerkannten Mann wie Shakespeare einerseits so tadeln und vernachlässigen, andererseits in so unwürdiger Gestalt der Nachwelt vorführen konnte. Liegt die Schuld daran an dem Dichter oder an den Beurteilern, die ihn nicht verstanden, oder den Zeitgenossen, die seine Werke nicht genieszen konnten oder wollten.

Shakespeare hat nur eine verhältnismäszig kurze Zeit die unbedingte Herrschaft auf der englischen Volksbühne ausgeübt. Seine Stücke hielten sich nur das erste Vierteljahrhundert nach seinem Tode auf der Bühne. Waren die Stoffe, die der gewaltige Dramatiker in seinen Dichtungen behandelte, den Zuhörern auch bekannt, so stellte er doch nicht geringe Forderungen an ihre Einbildungskraft, seinem hohen Fluge zu folgen; sie waren gezwungen, ein und dasselbe Theaterstück wieder und wieder zu hören, bevor es ihnen verständlich wurde. Es ist daher nicht zu verwundern, dasz die neue im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts von Ben Jonson eingeschlagene realistische Richtung, die es dem Publikum möglich machte, in einer Sitzung das Stück zu fassen, das allgemeine Interesse erregte und der Shakespeare'schen Herrschaft allmählich Abbruch that. Hinzu kam, dasz um die Mitte des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts eine entschiedene Veränderung in dem Geschmacke des Publikums vor sich ging. Die Zeitgenossen wurden von einer antiromantischen Strömung ergriffen. Der Geist der neueren Zeit, der Kampf gegen die mittelalterliche und volkstümliche Seite des Shakespeare'schen Dramas war es, der die Ben Jonson'sche Dichtung hob, die Shakespeare'sche herabdrückte. Aus dieser Geschmacksveränderung des Publikums erklärt es sich hauptsächlich, dasz die jüngeren Dichter nicht in die Fuszstapfen Shakespeare's traten, so mächtig dessen Einwirkung auf die Gestaltung der dramatischen Kunst seiner Zeit auch war, sondern die jungen Dichter gingen den Weg, den Jonson eingeschlagen hatte. Der stattliche Bau, den Shakespeare errichtet hatte, wurde durch die antikisierenden Bestrebungen Ben Jonson's und seiner Anhänger erschüttert. Die Bühnenschriftsteller, die sich an diesem bildeten, gaben daher die romantischen Stoffe auf und wählten dafür realistische oder doch romantisch-realistische, d. h. sie machten die Begebenheiten des bürgerlichen Alltagslebens zum Gegenstande ihrer Darstellung, oder sie schalteten in ihre romantischen Stücke, die sich auch durch Neuheit des Inhalts von den Shakespeare'schen unterschieden, Schilderungen der damaligen gesellschaftlichen Zustände und Sitten ein. Naumann hat in seiner Studie über „die Geschmacksrichtungen im englischen Drama" von Stufe zu Stufe verfolgt, wie die Jonson'sche Richtung sämtliche Dramatiker mehr oder weniger beeinfluszte, immer weitere Kreise zog und bis zu der Zeit, wo die Puritaner die Theater schlossen, die Bühne vollkommen beherrschte.

Shakespeare wird ignoriert und an die Stelle seiner Stücke treten die von Jonson, Munday, Chettle, Dekker, Heywood, Chapman, Middleton, Marston, Webster, Beaumont und Fletcher, Massinger, Ford u. a. Während Munday, Chettle, Dekker und Heywood die Green-Marlowe'sche Richtung fortsetzen, vertreten Chapman, Middleton, Marston und Webster die vermittelnde Richtung zwischen dem Volksdrama und dem Drama Jonsons. Reine Anhänger Jonsons waren Beaumont und Fletscher, Massinger und Ford. Bei ihnen allen fehlt der tiefe ethische Eindruck, der glänzenden Schale fehlt der tüchtige Kern. Auch in der Charakteristik, in der sie Jonson allerdings bei Weitem übertreffen, unterscheiden sich Beaumont und Fletcher sehr von Shakespeare; denn sie zeichnen keine natürlichen Menschen, sondern von Lastern und Verbrechen überhäufte Figuren, die in unsern Augen geradezu unnatürlich erscheinen, den Zeitgenossen aber gefielen. Ihre gröszte Meisterschaft zeigen

abgesehen hatten. Eine Charakterisierung der hauptsächlichsten von ihnen wird in den „Englischen Studien" erscheinen, wo ich über den Einfluss der französischen Litteratur auf die englische des 17. und 18. Jahrhunderts handeln werde.

beide Dichter in der Diktion, die häufig mit einer lebhaften und spannenden Handlung verbunden ist, wodurch sie das Publikum gewannen (vgl. Naumann, a. a. O. S. 67 und 68). In der Tragödie spüren wir nichts von schwülstiger und schwerfälliger Sprache, hier herrscht ein erhabenes Pathos, wie in der Komödie eine leichte Eleganz. Da sie es meisterhaft verstehen, ihre Sprache mit anmutigen Bildern zu schmücken und für jede Gemütsstimmung den rechten Ton zu treffen, so kommt in dieser Hinsicht ihre Sprache derjenigen Shakespeare's nahe, der sie allerdings an Tiefe des Gedankens nachsteht. Der gewandte Bau ihres Blankverses verstärkt noch den einschmeichelnden Eindruck der glänzenden Diktion. Die meisterhafte Sprache zeigt natürlich die Verschiedenartigkeit der dramatischen Bestrebungen bei Shakespeare einerseits und den Dichtergenossen Beaumont und Fletcher andererseits. Bei Shakespeare ist die Sprache die Trägerin seiner idealistischen Weltanschauung, bei Beaumont und Fletcher kennzeichnet sie die realistische Richtung. Durch die beiszende Satire wird ihre Sprache oft herb und hart. Das Schlüpfrige und Obscöne drängt sich zu sehr vor, oft noch mehr, als die durchaus nicht prüde Zeit gewohnt war. Die Verfasser trafen aber damit den Geschmack ihrer Zuhörer und waren des Erfolges und der höchsten Anerkennung sicher. Bei *Massinger* zeigt sich die unpoetische Auffassung, die die ganze Darstellung auf einer äuszerst flachen Moral basieren läszt, im höchsten Masze, während *John Ford* seine Vorgänger an krankhafter Phantasie übertrifft. Uns widern solche unnatürlichen Übertreibungen an, zumal die Charaktere meist flach und oberflächlich sind und es an obscönen Stellen nicht fehlt. Das Publikum aber söhnte sich doch damit aus, besonders da man dem Stil ein schönes Ebenmasz nicht absprechen kann und auch seine Verse leicht und fliesend sind. Den wahren Wert des Dramas kannten weder Dichter noch Hörer, wie ihn Shakespeare selbst in Hamlet (III, 2) ausgesprochen hat: ‚The Purpose of Playing, whose end both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the Mirrour up to Nature; to shew vertue her owne Feature, Scorne her owne Image and the verie Age and Bodie of the Time his form and pressure.' Gerade das, was Shakespeare im Verlauf dieser Scene tadelt, gefiel damals: „And let those that play your Clowne[1]) speake no more then is set downe for them. For there be of them, that will themselves laugh, to set on some quantitie of barren spectators to laugh too, though in the mean time, some necessary Question of the Play, be to be considered: that's villaneous and shewes a most pittiful ambition in the Foole that uses it."[2])

Diese moderne Richtung im englischen Drama, deren Vertreter sich an Jonson anschlossen, schlug in kurzer Zeit tiefe Wurzeln und verdrängte die Shakespeare'schen Stücke mehr und mehr. Gerade während noch die beiden Richtungen, die romantische und realistische, mit einander rangen, wurden im Jahre 1640 die Theater durch die Puritaner geschlossen und damit dem Drama ein gewaltsames Ende bereitet. Zu der alten Blüte hat es sich nie wieder erhoben, denn schon zeigen sich die Anfänge des Romans, auf den in der englischen Litteratur die führende Stellung des Dramas übergegangen ist.

Wie sah nun das Drama aus, das nach der Restauration wieder zum Vorschein kam? Shakespeare hatte so sehr verloren, dasz unter der Regierung der Königin Anna sich nur noch 8 oder 9 von seinen Stücken mit Mühe auf der Bühne hielten, und die noch in entstellten und verstümmelten Bearbeitungen. Der modernen Richtung aber hatte die Unterbrechung, die das Drama durch die Schlieszung der Theater erfuhr, keinen Abbruch gethan und sie entfaltete sich nach Wiedereröffnung der Theater eine Zeit lang von neuem aufs glänzendste.

---

[1]) Der Narr schwand ja allerdings bald ganz. Die Worte Shakespeare's aber behalten ihre Geltung für andere Personen, die die Dichter zur Ergötzung des Publikums schufen.

[2]) Citiert nach: Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies, published to the True Originall Copies. London 1623. Reprint by Booth. London 1864.

Der erste und schwerwiegendste Unterschied zwischen dem Drama vor und nach der Revolution liegt darin, dasz ersteres, noch von Shakespeare her, auf eine grosze Zuhörerschaft berechnet war, dasz aber unter Karl II. und Jacob II. die Schauspiele für den Hof und die vornehme Gesellschaft gedichtet wurden. Nachdem sich unter Karl I. die Mittelklasse mit den strengen Sitten der Puritaner vom Theater fern gehalten hatten, hatte dann auch das übrige Volk das Interesse für das Theater gänzlich verloren. Es wurde nicht nur für die vornehme Gesellschaft geschrieben, sondern viele vornehme Herren beteiligten sich selbst an der Dramendichtung.

Der zweite wesentliche Unterschied besteht darin, dasz die Bühnenverhältnisse, die Sprache und der Geschmack des Publikums sich mit einem Schlage geändert hatten. Das alte englische Theater hatte sich überlebt. Mit der Restauration der Stuarts drangen französische Sitten und französischer Geschmack, die sie in der Verbannung kennen gelernt hatten, in England ein. Als Karl II. 1660 nach London zurückkehrte, verlangte er Dramen nach französischem Geschmack. Man ist zwar auf die Franzosen hin und wieder schlecht zu sprechen. So beklagt sich Geraldo in John Lacy's „Sauny the Scot", dasz diese „damned Frenchmen" allen Handel in der Stadt in Händen hätten, und dasz die Engländer, wenn jene nun auch die hübschen Weiber bekämen, sich ihre Frauen aus Wales holen müszten. Die Kinder aber lässt man mit Vorliebe Französisch lernen. Man weisz sehr wohl, dasz die französischen Bücher meist von Liebe handeln, und schätzt sie deshalb. Die Moden schreibt für England Paris vor, in England wieder ist London die maszgebende Stelle. Französische Leichtfertigkeit, Zügellosigkeit und Indecenz beherrschten Volk und Bühne. Die vornehme Gesellschaft liebte nur noch pikante Stoffe. Ein Mann wie *James Shirley*, der Begründer des erotischen Dramas, war hoch angesehen. Man versuchte nach französischem Muster im Drama die drei Einheiten einzuführen, und man verstand nicht mehr die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen, die der französischen Tragödie völlig fremd war. *John Dryden* fordert die Dichter auf „Shakespeareschen Geist in französischer Form in ihren Stücken wiederzugeben." Dasz das nicht möglich war, haben er und seine Anhänger durch ihre Bearbeitungen gezeigt. Was nützte es, dasz mit der Ankunft Wilhelms III. in der englischen Hofgesellschaft eine Änderung zum Besseren eintrat und Collier 1697 gegen die Verderbtheit des Dramas schrieb, das grosze Publikum, das die Theater füllte, jauchzte den Stücken nach französischem Geschmack nach wie vor zu. Man kann sich also wohl erklären, dasz die Epigonen auf den Gedanken kamen, die Sprache des Meisters der modernen Zeit anzupassen, zumal der Geschmack des Publikums sich gänzlich änderte, nicht einmal allmählig wie die Sprache, sondern plötzlich und mit Gewalt, wie die veränderte politische Lage es forderte. Shakespeare ist also nicht auf lange Zeit vernachlässigt worden, weil es ihm nicht gelungen war, sich seine Zeitgenossen heranzubilden, sondern er wurde ein Opfer der politischen Verhältnisse. Immer aber wenn die Völker nach langen politischen Wirren sich wieder auf sich selbst besannen, wenn sie in ihrem Denken und Fühlen zur Natur zurückkehrten, dann erstand auch der grosse Dramatiker wieder, der die Natur und die Menschen darzustellen verstand wie kein zweiter nach ihm. Noch heute lacht die Sonne über den heiteren Fluren Mittelenglands wie in den Tagen Shakespeare's, noch heute singt der Wind in den hohen Bäumen von Stratford und Shottery dasselbe Lied, wie es Shakespeare als Knabe und Jüngling hörte, noch heute treiben dieselben Leidenschaften, Liebe und Hasz, Geiz und Verschwendung, Edelmut und Rachsucht, Ehrgeiz, Ruhmsucht, Neid und wie sie alle heiszen, die Menschen zu denselben Handlungen, wie sie die Helden Shakespeare's vollbrachten. Gerade weil der Dichter die Natur und natürliche Menschen beschreibt, bleiben seine Werke ewig jung wie die Natur selbst, ewig frisch und glänzend wie „jewels in the world."

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

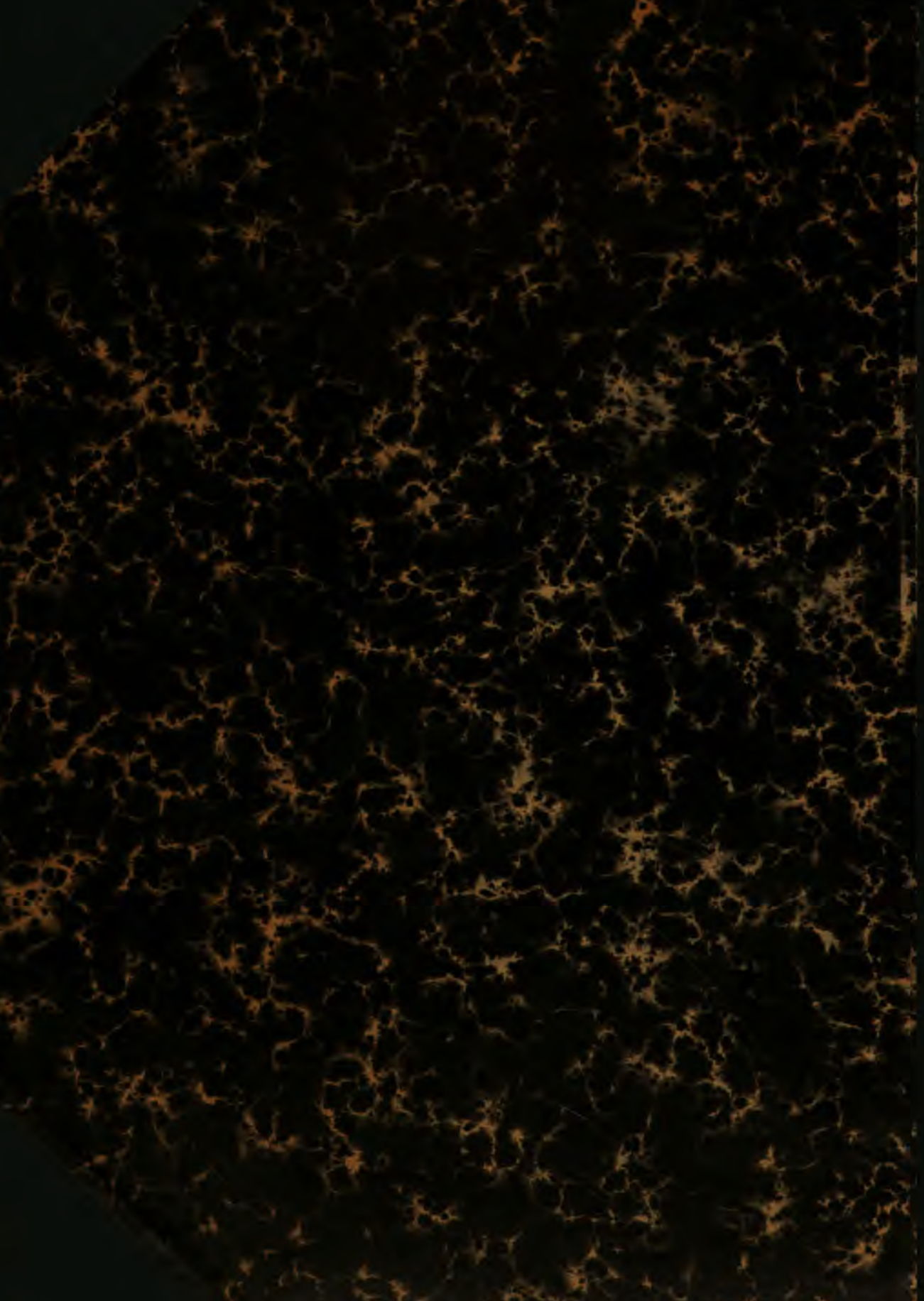
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

This book is DUE on the last date stamped below.

Fine schedule: 25 cents on first day overdue
50 cents on fourth day overdue
One dollar on seventh day overdue.

MAY 28 1947

LD 21–100*m*-12,'46(A2012s16)4120

YF 01398
U. C. BERKELEY LIBRARIES
C045947631

131713
932K
G562